

---

## Traduire le Verga novelliste au XX<sup>e</sup> siècle

Un parcours autour des différentes versions françaises de *Cavalleria  
rusticana*

**Florence Courriol**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/502>

DOI : 10.4000/transalpina.502

ISSN : 2534-5184

### Éditeur

Presses universitaires de Caen

### Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2019

Pagination : 57-72

ISBN : 978-2-84133-944-0

ISSN : 1278-334X

### Référence électronique

Florence Courriol, « Traduire le Verga novelliste au XX<sup>e</sup> siècle », *Transalpina* [En ligne], 22 | 2019, mis en ligne le 01 novembre 2020, consulté le 19 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/502> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transalpina.502>

---

Transalpina. Études italiennes

# TRADUIRE LE VERGA NOUVELLISTE AU XX<sup>e</sup> SIÈCLE

## Un parcours autour des différentes versions françaises de *Cavalleria rusticana*

**Résumé :** L'article entend dresser une étude comparative des différentes traductions françaises de la nouvelle verghienne *Cavalleria rusticana* qui se sont succédé tout au long du XX<sup>e</sup> siècle et de l'image qu'elles ont pu véhiculer de la langue de Verga à un public francophone non spécialiste. Face aux positions, difficilement compréhensibles aujourd'hui, adoptées au XIX<sup>e</sup> siècle par des traducteurs qui reflètent ce que Berman nomme la tradition « ethnocentrique » française, que font ceux du nouveau siècle ? Nous mènerons ainsi l'enquête en évoquant les problématiques fondamentales de ce texte, de sa langue, de son auteur et de son univers *in nuce* dans cette forme brève, condensé de ce qui formera ce qu'aujourd'hui nous considérons comme son chef-d'œuvre, les *Malavoglia*.

**Riassunto :** L'articolo intende elaborare uno studio comparativo delle diverse traduzioni francesi della novella verghiana *Cavalleria rusticana* succedutesi nel corso del Novecento e dell'immagine che hanno potuto veicolare della lingua di Verga a un pubblico francofono di non specialisti. Rispetto alle posizioni, difficilmente comprensibili oggi, che furono adottate nell'Ottocento da traduttori che riflettevano ciò che Antoine Berman chiama la tradizione « etnocentrica » francese, quali soluzioni adottano i professionisti del nuovo secolo ? Esamineremo tali problematiche basandoci sui punti fondamentali di questo testo, della sua lingua, del suo autore e del suo universo *in nuce* in questa forma breve che è la novella, distillato di quello che formerà ciò che oggi si considera il capolavoro, i *Malavoglia*.

Si, dans les années 1880, lorsque l'écrivain sicilien publie en recueil sous le titre *Vita dei campi* de courts récits entamés dès 1874 autour d'une thématique rustique, et qu'il s'engage dans le cycle romanesque des *Vinti*, on peut dire avec son traducteur de l'époque Édouard Rod que « personne ne s'occupait alors des romanciers italiens » de l'autre côté des Alpes<sup>1</sup>, il

---

1. C'est la situation que Giorgio Longo, en introduction au *Carteggio Verga-Rod*, Catane, Fondazione Verga, 2004, p. 28-29, décrit en ces termes : « Quando ci si affaccia sul panorama della diffusione della cultura letteraria italiana in Francia tra il '70 e l'80, fatta eccezione per un ristretto numero di ricercatori universitari, in genere medievisti, ben scarso risulta l'interesse che sino alla fine dell'Ottocento pubblico e critica riservano alla produzione italiana, e in

n'en va déjà plus de même au début du siècle suivant. Par l'entremise sans faille<sup>2</sup> de ce passeur suisse habitant Paris, puis à la suite de la « Renaissance latine » lancée par le vicomte de Vogüé au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'intérêt des Français pour la littérature transalpine et en particulier pour le représentant du vérisme, que l'on confronte toujours au naturalisme zolien, va aller croissant.

C'est ce qui explique sans doute la floraison de traductions en langue française qui s'égrenent tout au long du siècle, dont le nombre assez significatif démontre la volonté de la part des traducteurs et éditeurs hexagonaux de bien asseoir Verga et de lui donner, en France aussi, sa juste reconnaissance – comme si elle était encore ressentie comme fragile, tant il est vrai que dans l'édition de 1996 encore, le traducteur entend et espère « contribuer à aider le lecteur français à mieux comprendre et mieux situer Verga dans la littérature narrative internationale, et en particulier dans le grand courant de la littérature italienne »<sup>3</sup>, et qu'il cite l'article du *Larousse du XX<sup>e</sup> siècle* de 1933 pour « tenter de savoir ce que connaît de Verga le public français des non-spécialistes »<sup>4</sup>. Ce besoin de lui créer un statut – de classique ? – de ce côté-ci des Alpes indique implicitement que jusqu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, pour le lectorat français en général, Verga ne l'a toujours pas atteint.

Cette situation est liée à ce qu'avec justesse d'analyse Antoine Berman a appelé la tradition d'« ethnocentrisme » de la France, impliquant en particulier une méconnaissance de la culture italienne de ce côté-ci des Alpes et plus généralement des littératures étrangères. D'où une circulation limitée de la littérature italienne du vivant de Verga, qui a, de ce fait, pesé sur les modes du traduire et donc les modalités de réception de son œuvre. Car c'est aussi de cela qu'il s'agit, dès lors que l'on s'intéresse à l'histoire des traductions : pour la France, elle va de pair avec celle des goûts du public,

---

*particolare a quella contemporanea, senza eccezioni. Ad essa non viene riconosciuto una vera autonomia, ma è assimilata al calderone delle letterature cosiddette 'minori'. Non sono molto lontani i tempi, in cui ai nostri autori veniva rivolto l'epiteto di «enfants bâtards des muses étrangères» [giudizio riportato nel 1824 dal Mercure du XIX<sup>e</sup> siècle, citato da Christian Bec, Scrittori italiani in Francia, in Letteratura e vita intellettuale – L'Italia e la formazione della civiltà europea, a cura di F. Bruni, Turin, BNA-UTET, 1993, p. 257], mentre la voga della "Renaissance latine" lanciata dal visconte de Vogüé è ancora da venire. Le traduzioni sono inesistenti; nomi come Manzoni o Carducci praticamente sconosciuti. Il posto dell'italiano nelle scuole secondarie e nelle Università è estremamente ridotto».*

2. Pour une étude approfondie sur Édouard Rod et une sorte de réhabilitation de cette figure intellectuelle fin XIX<sup>e</sup>-début XX<sup>e</sup> siècle, voir l'analyse détaillée de G. Longo, *ibid.*
3. G. Luciani, « Préface » à l'édition bilingue de *Cavalleria rusticana et autres nouvelles*, Paris, Gallimard, 1996, p. 22.
4. *Ibid.*

et elle rime souvent, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, avec adaptation et amour de l'expression littéraire et classique<sup>5</sup>.

Or qu'en est-il si l'on s'attache à rendre dans une culture à tendance jusque-là ethnocentrique un auteur comme Verga, dont l'originalité est soulignée de son vivant ? Son éditeur Treves écrit ainsi, à propos de ses nouvelles : « *Alle volte il lettore sarà urtato, ma c'è forza, c'è originalità da conquistarlo* »<sup>6</sup>. Ce heurt à prévoir lors de la réception est dû, d'une part, à la thématique que l'auteur catanais offre aux continentaux, celle de personnages des basses couches sociales qui, pour ce qui est des protagonistes de *Vita dei campi*, sont déviants par rapport à la norme<sup>7</sup> ; il se fonde d'autre part sur une nouveauté syntaxique, due pour une bonne part à la dialectalité, qui n'est que rarement lexicale chez Verga, mais irradie l'œuvre dans sa construction, ainsi qu'à l'oralité des humbles, au langage parlé, que l'auteur vériste cherche à recréer de la manière la plus réelle possible. Ces ruptures de syntaxe, cette « *mimesi dei dialoghi di personaggi 'plebei' (battute a botta e risposta, senza didascalie introduttive, uso del proverbio e della parola generatrice di discorso)* »<sup>8</sup>, ce « goût de l'ellipse et de l'économie stylistique [qui] peut aboutir à des tournures ambiguës »<sup>9</sup>, comment le traducteur français en rend-il compte ? Cet écart que nous venons de décrire, par rapport à ce qui s'écrivait jusqu'alors, et qui fut la spécificité du style

5. Il suffit de se reporter pour cela à une lettre on ne peut plus claire de la traductrice M<sup>me</sup> Charles Laurent qui, le 16 juin 1899, écrit ainsi à Verga, se lamentant des coupes qu'elle a introduites dans son *Mastro-don Gesualdo* : « Le public français, très frivole et très léger, comme vous le savez, veut des traductions très littéraires, très claires, ne lui demandant aucun effort d'esprit ; le devoir du traducteur, tout en respectant la pensée de l'auteur, est de remettre à la portée de ces lecteurs paresseux et fuyants l'œuvre qu'il veut lui offrir ; il doit chercher à lui donner une forme choisie, sans essayer de traduire mot à mot, ce qui l'amènerait à faire un simple thème, un devoir d'écolier, impossible pour un public éclairé. Dans ce même ordre d'idées, il est un péril dont il faut se méfier : c'est l'abus des noms propres, des noms de baptême, des diminutifs, des surnoms... Les lecteurs s'embrouillent dans les noms étrangers auxquels ils ne sont pas habitués, ils les mêlent, ils les confondent, et ils ressentent une lassitude d'esprit ». La lettre est citée par G. Longo, Introduction au *Carteggio Verga-Rod*, p. 60, qui donne comme référence les indications suivantes : BUC, Ms. U. 239.1958.
6. Lettre de Treves à Verga, probablement du 17 juillet 1880, citée in *Verga e i Treves*, G. Raya (éd.), Rome, Herder, 1986, p. 49.
7. Cf. C. Riccardi, « Introduzione » à l'édition des Meridiani, *Tutte le novelle* [1979], Milan, Mondadori, 1997, p. XIII : « *Gli attori di Vita dei campi si rivelano, tuttavia, personaggi eccezionali, devianti dalla norma...* ». G. Luciani, réfléchissant au lecteur-modèle de Verga, écrit également : « Il semble bien que Verga veuille offrir aux revues romaines un exotisme tout proche dans l'espace et fort lointain en même temps dans les mœurs : d'humbles passions brûlantes (*Nedda*), des amours torrides (*La Louve*), des jalousies qui se règlent dans le sang (*Cavalleria rusticana*) [...] ». En un mot tout contribue à faire frémir d'horreur les bourgeoises lectrices du *Fanfulla della domenica* » (« Préface », p. 15).
8. C. Riccardi, « Introduzione », p. XI.
9. G. Luciani, « Préface », p. 18.

verghien – Verga avouait lui-même la difficulté qu’il avait eue à transcrire en italien des formulations caractéristiques du sicilien –, il en comprenait *a fortiori* la difficulté de le traduire dans une langue tierce, comme il l’a écrit à son traducteur Édouard Rod :

*Farete bene a sopprimere o a sostituire quei proverbi che sono intraducibili in francese, e quegli incidenti legati dal che, caratteristici in siciliano, ma che anche in italiano formarono la mia disperazione quando intrapresi questo tentativo arrischiato di lasciare più che potevo l'impronta del colore locale anche allo stile del mio libro*<sup>10</sup>.

Comment rend-on, au cours du siècle passé et du siècle qui suit la composition de ces nouvelles, la pensée en action dans le verbe de Verga ? Quelle image du style de l’écrivain sicilien, figure de proue du vérisme, transmet-on au lecteur francophone et comment transparait-il ? Quelle parabole et quelle évolution, si évolution il y a, les nouvelles de Verga en français décrivent-elles ? Afin de répondre à ces questions, nous nous sommes concentrée sur la forme de la nouvelle, qui comporte *in nuce* les thématiques développées plus largement par l’écrivain dans le roman ainsi que la méthode, mais dans un condensé propre à la forme brève qui fit le succès de l’écrivain et qui, comme Verga l’entrevoyait lui-même, « *qualche volta ha il merito artisticamente di un romanzone [...] la trovata di un bozzetto vale spesso quanto quella di un quadrone, e per far la miniatura in modo da poterla firmare col proprio nome senza arrossire, occorre lavorare assai* »<sup>11</sup>. Plus précisément, sur les premières nouvelles de Verga, car c’est dans celles-ci (*Vita dei campi*, donc), selon Carla Riccardi, que se lit une « *fondamentale conquista [...] dalla quale derivano poi gli strumenti essenziali (soprattutto la dialettalità sintattica, prima e più che linguistica) perché l'originario e incolore 'bozzetto marinaresco' si trasformi nei Malavoglia* »<sup>12</sup>. Et à l’intérieur de ces nouvelles, celle qui, avec *La Louve*, fut un de ses plus grands succès, y compris en France<sup>13</sup> : *Cavalleria rusticana*<sup>14</sup>.

Publiées en recueil, elles sont au nombre de quatre, respectivement de 1907, traduites par M<sup>me</sup> Jean Carrère et rassemblées sous le titre *Le Mari*

10. Lettre de Verga du 7 décembre 1881, in *Carteggio Verga-Rod*, p. 106.

11. Lettre de Verga à Martini, in *Lettere di Verga a Ferdinando Martini*, *L'Osservatorio politico letterario*, A. Navarria (éd.), mai 1963 ; maintenant in *Annotazioni verghiane e pagine staccate*, Caltanissetta – Rome, Sciascia, 1977, p. 27.

12. C. Riccardi, « Introduzione », p. XV.

13. On sait que ce succès est lié aussi à son adaptation au théâtre.

14. Publiée d’abord dans la revue romaine *Il Fanfulla della domenica*, le 14 mars 1880, elle fut aussitôt reprise en volume dans *Vita dei campi*, recueil de huit nouvelles publié fin août 1880 par l’éditeur Treves à Milan.

*d'Hélène*, suivi de *La Maîtresse de Gramigna*, *La Guerre de Saint Pascal et de Saint Roche*, *Cavalleria rusticana*, *La Louve* parues chez Plon ; de 1929, traduites par Paul Rival, sous le titre *Cavalleria rusticana*, et publiées chez Stock ; de 1976, traduction par Béatrice Haldas pour les éditions Denoël, sous le titre *Nouvelles sicilienne*s qui connaît une réédition en 2013 aux Belles Lettres, sous un nouveau titre, *Cavalleria rusticana et autres nouvelles sicilienne*s ; enfin l'édition de 1996, annotée et traduite par Gérard Luciani, pour Folio Gallimard bilingue. Nous les appellerons dorénavant, pour des raisons pratiques, respectivement Tr<sub>1</sub>, Tr<sub>2</sub>, Tr<sub>3</sub> (et Tr<sub>3bis</sub>) et Tr<sub>4</sub>.

### **Présenter au lecteur *Cavalleria rusticana* : la question des péritextes**

Une vue d'ensemble nous invite tout d'abord à nous pencher sur les péritextes des traductions, sur ces marges littéraires qui nous livrent des informations à la fois sur le créateur et sur le destinataire, à savoir le lecteur visé. Dans les péritextes des traductions, c'est en réalité à un système à trois têtes que nous avons affaire : si toute traduction est non seulement l'œuvre de l'auteur « primaire », celui du texte en langue originale, mais aussi celle de l'auteur « secondaire », à savoir le traducteur, qui, la plupart du temps, se trouve être le concepteur de ces péritextes de la traduction qu'il a réalisée, les préfaces et postfaces aux textes traduits sont donc le lieu privilégié où le traducteur s'exprime en tant que créateur à part entière sans s'effacer sous le nom d'un autre, car, comme le note Gérard Genette dans *Seuils*, « en cas de traduction, la préface peut être signée du traducteur. Le traducteur-préfacier peut éventuellement commenter, entre autres, sa propre traduction ; sur ce point et en ce sens, sa préface cesse alors d'être allographe »<sup>15</sup> : c'est lui-même, et non un autre, qui est l'auteur du texte. C'est pourquoi ces péritextes peuvent nous livrer des informations sur un acteur du système littéraire qui reste le plus souvent dans l'ombre : le traducteur. On peut considérer cet ensemble d'écrits émanant des traducteurs eux-mêmes comme les coulisses de la traduction, leur laboratoire qui, chose unique, nous est ouvert l'espace de quelques pages. C'est dans le péritexte que s'exprime la conscience réflexive des praticiens (traducteurs) et que se joue l'articulation entre théorie et pratique. On peut alors émettre l'hypothèse que les éditions des traductions comprenant un péritexte comme une préface ou une postface (un texte plus substantiel qu'un simple avertissement ou qu'une note) sont un des rares espaces textuels où se rejoignent pensée critique sur la traduction et pratique de la traduction ; où ces deux champs

15. G. Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 267, note de bas de page.

qui sembleraient s'opposer si souvent se retrouvent pour une fois côte à côte et viennent se compléter. Non contents d'être assignés à n'être que des exécutants dont la tâche serait purement pragmatique, certains traducteurs voient dans la rédaction d'une préface l'occasion de théoriser leur pratique tout en prenant une part active au débat traductologique.

Qu'en est-il dans notre cas ? Tr4 est l'exemple le plus flagrant de cette réflexion du traducteur lui-même sur l'œuvre qu'il a achevé de traduire et qu'il présente désormais au public francophone. Comprenant d'abord un bref rappel biographique sur Verga et de ce que fut le vérisme italien, le traducteur-préfacier Gérard Luciani se place d'emblée du côté du public récepteur cible et en vient à évoquer, en fin de péri-texte, les problématiques rencontrées dans son travail<sup>16</sup>. Il y a donc d'emblée dans cette nouvelle traduction une volonté d'être exhaustif, de faire comprendre au lecteur francophone, mais aussi de rendre bien compte de toutes les nuances et de justifier ses choix. La présence et l'importance numérique des notes infrapaginales explicatives, principalement culturelles, mais aussi linguistiques et quasiment philologiques, quelquefois traductologiques, participent de cette volonté. Il s'agit, comme l'indiquaient d'ailleurs les mentions de l'éditeur en début d'ouvrage – « Traduction de l'italien, préfacé et annoté par Gérard Luciani » ainsi que « Traduction inédite » –, de proposer une approche nouvelle, d'accompagner le lecteur d'arrivée à qui l'on offre d'ailleurs – c'est la seule – une lecture bilingue. Cela en dit donc long sur les intentions de l'éditeur et du nouveau traducteur : on propose désormais une version plus fournie et fouillée, qui n'existait pas jusqu'alors en tant que telle sur le marché. En effet, un regard comparatif aux appareils péri-textuels des autres traductions nous indique que Tr1 n'en comprend aucun, comme il ne propose aucune note de bas de page ; Tr2, qui comprend une seule note culturelle, est enrichie d'une introduction du traducteur ; enfin Tr3 propose une introduction du mari de la traductrice, mais propose relativement peu de notes : quelques-unes, notamment sur les culturèmes, servent d'explicitation<sup>17</sup>. La visée didactique de Tr4 est alors patente ; à un lecteur à la fois pris par la main mais aussi invité à réfléchir aux différentes problématiques verghiennes dans Tr4, font pendant trois versions où le lecteur cible est laissé plus seul devant l'œuvre. Toutefois, on notera qu'à

16. « Évoquons Verga écrivain et disons au passage [...] que Verga est un auteur facile à saisir et difficile à rendre. On comprend sans peine le contenu de ses nouvelles où se rencontrent, fraternellement mêlés, clichés de toujours et traits de mélodrame d'époque [...] mais où le goût de l'ellipse et de l'économie stylistique peut aboutir à des tournures ambiguës » (G. Luciani, « Préface », p. 17-18).

17. Un exemple significatif : pour l'expression italienne « *Il carrettiere gli buttò le braccia al collo* », la note indique de manière lapidaire : « Geste de défi ».

l'exclusion de Tr<sub>1</sub>, il y a de Tr<sub>2</sub> à Tr<sub>4</sub>, certes à des degrés différents, la volonté de justifier une nouvelle édition, implicitement démontrée, selon nous, par ces péri-textes, si minimes soient-ils dans certains cas. À cet égard, Tr<sub>3bis</sub> fait figure d'exception et surprend un peu par la reprise telle quelle (coquilles comprises) du texte de 1976<sup>18</sup>.

Passées ces premières considérations sur les micro-textes situés au seuil des traductions, il nous faut maintenant observer à l'échelle du texte proprement dit comment chacun des différents traducteurs se comporte et si notre première hypothèse élaborée à partir des péri-textes se confirme dans les traductions : en d'autres termes, les réflexions des péri-textes influencent-elles véritablement sur la pratique traduisante et quel(s) texte(s) éditeur et auteur veulent-ils et donnent-ils vraiment à lire au public francophone ? Surtout, comme déjà annoncé, quel traitement est réservé à l'écart syntaxique typique de Verga<sup>19</sup>, à cette opération stylistique si subtile du fait de la tension entre une « forme nationale » et une « syntaxe dialectale »<sup>20</sup> – une langue à la fois « nationale et ethnicisée »<sup>21</sup>, dit Giovanni Nencioni –, et par là même donnant du fil à retordre lors du passage à une autre langue ? Les traducteurs parviennent-ils, et de quelle manière, « *a far sentire nello scritto il parlato, a restituire la carica espressiva della sintassi siciliana* »<sup>22</sup>, ce que, de l'avis commun, n'arriva pas à faire Édouard Rod dans les *Malavoglia* ? Réussissent-ils à « *rendere in francese uno stile che ho cercato di ridurre non solo personale ma possibilmente immedesimato all'argomento che si svolge in ambiente e fra personaggi assai diversi dal comune* »<sup>23</sup> ? Si l'on étudie cet aspect-là, force est de constater que les *che* oralisants, qu'ils soient de nature causale, relative ou interrogative, sont fréquemment évacués dans

- 
18. Aucune mention du type « traduction revue » n'est d'ailleurs faite dans l'édition de 2013.
  19. Sans davantage nous attarder sur ce qui a sans cesse été démontré par la critique à propos des prosateurs siciliens de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, rappelons tout de même ces quelques références fondamentales : « *Nella prosa la più vistosa presa di distanza dalle posizioni manzoniane è nell'emergenza delle strutture regionali, dal siciliano come « forma interna » (secondo la definizione di Luigi Russo) di un italiano a coloritura dialettale, soprattutto nella sintassi corale di Verga...* » (I. Paccagnella, « Uso letterario dei dialetti », in *Storia della lingua italiana*, vol. III, *Le altre lingue*, L. Serianni, P. Trifone (éd.), Turin, Einaudi, 1994, p. 529). Enrico Testa note quant à lui que « tous les prosateurs de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle » sont conscients que « la langue de la tradition littéraire ne doit pas être la seule modalité d'expression de l'écriture romanesque » (E. Testa, *Lo stile semplice*, Turin, Einaudi, 1997, p. 85).
  20. Comme l'a écrit Carlo Muscetta.
  21. G. Nencioni, *La lingua dei « Malavoglia » e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Naples, Morano, 1988, p. 57.
  22. G. Longo, Introduction au *Carteggio Verga-Rod*, p. 58.
  23. Lettre de Verga du 4 décembre 1881 à propos des *Malavoglia* et de sa traduction par É. Rod, p. 99 (*ibid.*).



Tri au profit de la coordination : « *prima d'andarmene, che Dio sa quante lacrime ci ho pianto dentro...* » => « avant de partir... Et Dieu sait combien... ». L'impression qui en résulte est celle d'un rythme beaucoup plus posé, moins oral, mais aussi d'un allongement des phrases, notamment du fait de la traduction du *che* interrogatif, direct et populaire en italien, par l'interrogative standard française « Est-ce que ». Cette tendance à l'allongement proviendrait, et c'est là notre hypothèse, d'un besoin d'explicitation.

## Explicitation et expansion

On sait que l'explicitation en traduction concourt à la destruction du mécanisme fondé sur l'implicite et le pouvoir attribué au lecteur de déduction du sens. Cette tendance à la clarification est relevée par Antoine Berman comme un des systèmes de déformation du texte de départ que produit la traduction. Il écrit ainsi :

Là où l'original se meut sans problème (et avec une nécessité propre) dans l'*indéfini*, la clarification tend à imposer du défini. [...] Certes, la clarification est inhérente à la traduction, dans la mesure où *tout* acte de traduire est explicitant. [...] Mais en un sens négatif, l'explicitation vise à rendre « clair » ce qui ne l'est pas et ne veut pas l'être dans l'original. Le passage de la polysémie à la monosémie est un mode de clarification. La traduction paraphrasante ou explicative, un autre<sup>24</sup>.

À cela s'ajoute, dans notre cas, le fait que Verga était un maître de sobriété. Jean Carrère, journaliste et écrivain, et mari de la traductrice (de Tri), note à propos des nouvelles : « C'est écrit tellement serré que parfois on doit faire un effort pour comprendre ce qui n'est pas dit, et pour développer soi-même le sujet suggéré »<sup>25</sup>. C'est d'ailleurs ce que suggérait l'auteur lui-même dans une lettre déjà évoquée, lorsqu'il avertissait Édouard Rod, à propos de sa future traduction des *Malavoglia* :

*La prego soltanto di lasciare il testo nella sua integrità. I tagli che ella vorrebbe fare non solo fanno sanguinare il mio cuore d'autore, ma parmi che nuocerebbero assai al libro. Sento che non ho scritto nei Malavoglia né un rigo, né una parola di superfluo, e faccio appello a tutta la sua buona volontà per accettarlo tale quale è*<sup>26</sup>.

24. A. Berman, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain* [1985], Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 54-55.

25. J. Carrère, « Giovanni Verga et *Cavalleria rusticana* », *Le Temps*, 3 février 1922.

26. Lettre de Verga du 4 décembre 1881 à propos des *Malavoglia* et de sa traduction par É. Rod.

Cette concentration et concision de l'expression, Tr<sub>1</sub> semble les mettre à mal dans une volonté d'expliciter qui tend à paraphraser : « *Turiddu della gnà Nunzia* » est développé par « Turiddu le fils de la gnà Nunzia », « *s'imbatté* » par un long « rencontra par hasard », alors que d'autres expressions sont tout simplement modifiées, subvertissant ainsi, en un sens, la volonté de précision qui semblait affichée de prime abord : « *e che ella fingesse di non accorgersi di lui quando passava* » => « et qu'elle feignit de ne pas reconnaître son ancien amoureux » ; « *adesso che era tornato il gatto, non bazzicava più di giorno per la stradicciuola* » => « maintenant que le chat était revenu au foyer, ne se promenait plus le jour devant la maison de sa belle ». Il y a amplification de l'expression, dans ces deux derniers exemples, mais qui ne reflète pas une position pour ainsi dire de philologue. Si Tr<sub>4</sub> rejoint en certains points cette tendance – moins nette tout de même – à l'expansion, on note très vite qu'elle procède d'une tout autre position, explicitée d'ailleurs dans les péri-textes (préface et notes de bas de page) fournis de la traduction. En effet G. Luciani analyse : « Les nouvelles constituent un témoignage sur la vie du temps », puis « cette Sicile [...], elle apparaît dans des détails : des usages de la vie sociale, des formules de salut, des titres à employer selon un dosage subtil, mais aussi des toponymes, des mots... »<sup>27</sup>. Dès l'abord se fait sentir ce besoin d'explicitation, avec le sous-titre apposé à *Cavalleria rusticana* : « Code d'honneur rustique », enrichi justement d'une note en bas de page servant à justifier le choix traductif<sup>28</sup> ; dans le rendu de certains mots perçus comme culturèmes : « *zolfanelli* » traduit par l'expression double « allumettes soufrées », où il y a une évidente position de traducteur philologue attentif à l'étymologie. L'amplification de l'expression, contrairement à Tr<sub>1</sub>, s'insère dans une volonté méticuleuse de vouloir *tout rendre* des détails culturels et historiques présents dans la prose verghienne. Elle rime avec une forte tendance à l'adaptation, que l'on relève de manière patente dans la traduction, y compris des noms propres : le diminutif sicilien *Turiddu* est adapté par le français « Sauveur », *Angelo* par « Ange », *Cola* devient même « Colas ». Il en va de même des appellatifs siciliens : *gna* devient « madame », *massaro* devient « maître », sans note de bas de page cette fois-ci (puisque, très logiquement, ça n'a pas été maintenu en italien), *compare* devient « compère » avec une note culturelle. Et de même des interjections qui, contrairement à ce qui se passe dans Tr<sub>2</sub> où les jurons et interjections sont presque tous – à l'exception d'une des

27. G. Luciani, « Préface », p. 14.

28. La note indique : « Il a paru légitime de le conserver [le titre italien, « parvenu jusqu'à nous sans que nul ne semble s'interroger sur sa signification précise »], tout en en proposant une traduction, pour rendre l'opposition... ».

occurrences de « *mamma mia* » et de « *Oh! Gesummaria!* » qui sont, elles, traduites – maintenus en italien, sont toutes, dans Tr4, adaptées en français<sup>29</sup>. Si, dans le contenu, de tels choix visent à l'exhaustivité, qui naît au départ d'un travail attentif et quasiment philologique sur la langue initiale, on peut se demander si l'hyper-compréhension qu'elle entraîne n'éloigne pas au contraire, de manière contre-productive, le lecteur francophone de ce texte de départ. On est en effet tenté, en reprenant l'expression de Schleiermacher, de se dire que Tr4 « amène l'auteur au lecteur » et que la dichotomie fond / forme est ici exacerbée : si elle rend dans sa complétude au lecteur francophone toutes les nuances de sens de l'original, elle biaise en revanche la manière dont ce sens est exprimé.

### Le rendu de l'écart syntaxique verghien

On pourrait déplorer que le rythme et donc la forme du texte de départ en soient passablement altérés, du fait de la mise en relief trop appuyée qu'engendre obligatoirement l'explicitation, qui est ici aussi bien intra-textuelle qu'infratextuelle. Toutefois, l'effort pour rendre le style oralisé est visible : aussi bien dans les reprises du verbe dans une même phrase, rendues en français tantôt par « oui ! parfaitement ! », tantôt par « vrai de vrai » (x 2), tantôt par « bien sûr » ; que dans l'ajout d'interjections : « Ah ça ! il n'a donc rien à faire... », « Hou là là » pour « *Uh!* », dans l'emploi d'un langage familier : « au gars de Licodia », « Le pauvre gars » (pour « *Il poveraccio* »), dans celui de tournures nominatives plus orales en français : « pas besoin de faire bavarder les gens » (pour « *non bisogna farla chiacchierare la gente* »), dans l'emploi du « on » plutôt que du « nous », l'utilisation du « ça » (« mais en lui-même ça le rongait que... ») et enfin par l'emploi avisé du registre bas et standard des interrogatives.

Cela est moins vrai du *che* qui, dans Tr4 non plus, n'est pas rendu de manière spécifique, voire passé sous silence. Qu'en est-il dans les autres, comment l'ensemble des ruptures syntaxiques verghiennes sont-elles amenées en français ?

Dans Tr1, la *dislocazione* souvent employée par Verga et la redondance typique de l'oral est plutôt rendue par un registre familier : « *non bisogna farla chiacchierare la gente* » => « il ne faut pas faire causer le monde ». Le reste du temps, la syntaxe est assez régulièrement calquée sur l'italienne, même si l'on compte, çà et là, des adaptations : c'est le cas pour les expressions

29. « *Santo diavolone!* » => « nom d'une pipe » (et plus loin « nom de Dieu ! ») ; « *Ah! mamma mia!* » => « Ah ! ma mère ! » ; « *Oh! Gesummaria!* » => « Ô Jésus Marie ! ». Le « *Ah! mamma mia!* » final est traduit par « Ah ! Maman ! ».

«*portarvi le scarpe*» => «vous cirer les chaussures»; «peur ni de vous, ni de personne» pour «*né di voi, né del vostro Dio*». Enfin, les temps du passé simple sont tous traduits par des imparfaits français.

On observe en revanche que Tr2 suit fréquemment le mouvement de la phrase verghienne: toutes les répétitions sont gardées, contrairement à ce que pouvait faire Tr1; la ponctuation est respectée de manière très littérale; l'anticipation des pronoms personnels compléments, du COD, est maintenue: «*gli amici vecchi non si salutano più?*» => «les vieux amis, on ne leur dit plus bonjour?». Les mises en relief de la syntaxe italienne sont prises en compte: «*Come entrò compare Alfio, soltanto dal modo in cui gli piantò gli occhi addosso, Turiddu comprese che era venuto per quell'affare*» => «Lorsqu'entra Compare Alfio, **rien qu'à la manière dont** il planta ses yeux sur lui...». Il y a une volonté visible de rendre un ton populaire par des ruptures de construction en français aussi: «mais j'ai bien ma dot, moi aussi, **pour quand** le Seigneur m'enverra quelqu'un». Toutefois, s'il y a certes une attention toute particulière à la syntaxe, aux temps verbaux (dont l'alternance imparfait / passé simple est maintenue) et aux liens logiques, les *che* ne bénéficient pas, là non plus, d'un traitement spécifique: si l'on se concentre sur les phrases qui en contiennent, force est de constater que, dans ces cas-là, elles sont coupées et réaménagées au profit d'une parataxe. C'est sans doute Tr3 qui maintient le plus ouvertement et le plus visiblement le lien *che*, et, de ce fait, démontre un effort véritable pour maintenir un ton oral: «qu'on l'aurait pris pour le diseur de bonne aventure». Mais si l'effort sur le *che* est patent, en revanche certaines ruptures syntaxiques ne sont pas maintenues: notamment dans ce passage où l'italien dit «*l'uniforme che sembrava quella della buona ventura, quando mette su banco*», on a, au niveau des sujets, normalisation dans la traduction française, qui écrit «quand celui-ci s'installe», où «celui-ci» en français est explicitement «le diseur de bonne aventure» et non l'uniforme. Par compensation, un lexique assez familier («les gosses» pour *i monelli*), des trouvailles dans le français, notamment l'emploi de l'article devant le prénom («le Turiddu»), mais aussi la recreation de proverbes avec la tonalité d'un proverbe français («Car ce n'est pas de bavarder qui lie les sarments», comme une sagesse populaire), ainsi qu'une syntaxe oralisante, montrent que Tr3 mise sur l'oralisation, en renforçant même, parfois, les effets de mise en relief du texte de départ: «Le pauvre, **il** essayait encore de plaisanter...» pour «*Il poveraccio tentava di fare ancora il bravo*»; certains passages en français sont plus «oralisés» que dans le TD: «Fini le temps où Berthe filait, et finie l'époque où nous nous parlions de la fenêtre...». Enfin, les mises en relief de l'original sont maintenues: «*A lei, in coscienza, rincreseva di vederlo...*» => «**Elle**, au fond, ça l'ennuyait de le voir...».

Notons enfin que Tr3 fait appel, comme le fera Tr4, à un registre standard des questions (et non pas haut, comme dans la traduction de 1907 ou de 1929 qui inversent sujet-verbe) : « Qu'est-ce qu'on dirait au village » ; « vous vous rappelez quand je suis parti ? ».

### Le traitement des insertions dialectales

Si l'on se penche maintenant sur les rares insertions dialectales présentes dans *Cavalleria rusticana*, on ne peut que souligner, comme le note très justement G. Luciani dans sa « Préface », qu'« à part quelques rares phrases, généralement des dictons, les personnages de Verga parlent italien, quitte à traduire directement – parfois sans trop le signaler – des tournures siciliennes dont on trouvera quelques exemples dans les textes »<sup>30</sup>. C'est sans doute la raison qui le pousse à traduire en français standard le seul proverbe en sicilien de toute la nouvelle<sup>31</sup>. Il est curieux toutefois, eu égard à la volonté de précision du traducteur de Tr4 et eu égard à son usage de la note infrapaginale, qu'aucune note ne soit ajoutée dans ce cas spécifique. Un seul indice, celui du traitement graphique par l'italique, indique au lecteur la particularité de ce passage et reprend ainsi la typographie utilisée dans l'original.

Tr1 évacuait également l'élément diatopique en adaptant aussi la phrase en français standard, sans note aucune ; à d'autres moments, un passage comprenant un mot en sicilien est même entièrement omis. C'est le cas de « *La volpe quando all'uva non poté arrivare... / – Disse : come sei bella, racinedda mia !* », qui disparaît dans la traduction française.

Quant à Tr2, il passe sous silence l'ensemble de la phrase en sicilien : rien n'indique plus pour le lecteur francophone qu'une telle phrase prend place dans l'original. « *Racinedda* » est quant à lui traduit en français standard par « grappe ».

Dans Tr3, le proverbe sicilien est également traduit en français standard : « Mettons qu'il ait plu et qu'il ait cessé de pleuvoir, et notre amitié est finie », il est mis entre guillemets et accompagné d'une note de bas de page indiquant : « Proverbe sicilien ». En revanche le terme sicilien en italique *racinedda* dans le texte de départ est traduit en français standard par « grappe ».

À l'exception de Tr2 qui va jusqu'à le passer sous silence, l'ensemble des traductions opte pour la solution de l'adaptation en français standard, ne réservant pour tout traitement spécifique à ce rare passage en sicilien qu'une mise en relief graphique, différente selon les traducteurs. L'absence parmi les

30. G. Luciani, « Préface », p. 19.

31. Excepté les culturèmes, c'est la seule phrase en sicilien dans la nouvelle : « *facemu cuntu ca chioppi e scampau, e la nostra amicizia finiu* ».

quatre traductions de la solution du maintien et donc de la non-traduction, fréquente dans la traduction des éléments diglossiques, est d'autant plus étrange que trois des quatre traductions avaient opté pour le maintien des culturèmes siciliens. Tout se passe comme si le traitement de la diatopie était évacué, les différents traducteurs suivant peut-être en cela le conseil de Verga cité plus haut mais gommant par là même la couleur locale que, par là aussi, bien que discrètement dans cette nouvelle, il entendait donner à son texte.

## Traduction et cohérence

C'est ce qui nous amène à réfléchir à un point essentiel de la traductologie et de nos textes. Sans nous attarder sur ce qui relève purement de l'erreur de compréhension lexicale<sup>32</sup> et de l'omission<sup>33</sup> qui en est souvent la conséquence, il nous faut mettre l'accent en conclusion sur ce qui ressort de l'analyse comparative de ces textes d'arrivée et qui se dégage au fur et à mesure de notre article, à savoir un sentiment diffus de problème de cohérence ou, pour reprendre Berman, de systématisme. Berman en effet indique que « la cohérence d'une traduction se mesure à son degré de systématisme. Et celle-ci est impensable sans réflexivité. Cette réflexivité va de la lecture interprétative des textes à l'élaboration raisonnée de tout un système de "choix de traduction" »<sup>34</sup>.

32. Il y en a dans chacune de ces traductions, qui vont de la méconnaissance lexicale : « *si metteva sul ballatoio* » => « elle allait sur la place » (Tr1), à la mauvaise compréhension des tournures syntaxiques : une affirmative (« *E la volontà di Dio fu che dovevo tornare...* ») passe à l'interrogative (« Est-ce aussi la volonté de Dieu qui m'a fait revenir de si loin... ? ») dans Tr1, le pronom personnel complément est pris pour un possessif dans Tr2 et dans Tr3 : « *non è degna di portarvi le scarpe* » => « de porter vos souliers ». Ces erreurs peuvent provoquer de véritables changements d'images dont on se demande s'ils sont voulus et conscients ou bien véritablement erronés : « *che sembrava quella della buona ventura, quando mette su banco colla gabbia dei canarini* » devient « ressemblait à un coquelicot dans un champ de blé », « *Lola che tornava dal viaggio alla Madonna del Pericolo* » => « Lola qui revenait de son travail » (Tr1) ! Dans Tr4, on observe une erreur d'interprétation sur « *che briciole non ne faremo* » traduit par « car on ne vous laissera pas de miettes ».

33. Assez fréquentes également, notamment dans Tr1 (remarquons en particulier l'omission de la réplique « *Ah! mamma mia!* » en milieu de nouvelle, d'autant plus étrange que c'est l'expression qui clôt la nouvelle et qui est bien traduite en conclusion : « Ah! maman ! »), mais aussi, dans une moindre mesure, dans Tr2 et dans Tr3 (où Tr3bis ne rétablit toujours pas la phrase omise « *Per la Madonna che ti mangerei come il pane!* / *Chiacchiere!* »). Tr4 enregistre deux omissions : « *e mi regalaste quel fazzoletto* », qui provoque d'ailleurs un remaniement complet de la syntaxe dans le texte français : « Dieu sait les larmes que j'ai pleurées en dedans quand je suis parti loin, si loin... » ; et « *né il suo santo* », mais qu'une note vient justifier en ces termes : « il n'a pas paru souhaitable de traduire ces formules, d'ailleurs peu courantes... ».

34. Cf. A. Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

### Les culturèmes

Ce problème est d'autant plus visible dans cette courte nouvelle de Verga que l'auteur lui-même insiste sur la sicilianité par la présence massive des titres, des appellatifs. Or le traitement des culturèmes n'a rien de systématique dans aucune des traductions : dans Tr1, si *gnà* est maintenu en italien sans italique et sans note explicative, « *massaro* », lui, est adapté en français par « maître », il en va de même pour « *compare* » qui devient « compère » ou « le compère ». Tr2 maintient systématiquement les culturèmes en italien sans italique et sans note, mais un terme, *mantellina*, est quant à lui transcrit en italique. Dans Tr3, si là aussi on observe le maintien d'un culturème en italique, avec une note, pour l'appellatif *gna* (sans accent et sans l'article), en revanche les autres titres sont traduits en français : « *Lola di massaro Angelo* » devient, avec allongement de l'expression : « la fille du fermier Angelo », ce qui est d'autant plus étrange que le terme de *massaro* est explicité dans la note globale concernant les dénominations des paysans siciliens (et dans une autre occurrence, « *massaro Cola, il vignaiuolo* », l'appellatif disparaît même, devenant un simple « Cola, le vigneron ») ; « *compare* » est traduit par le français « compère » ; « *Fra Bernardino* » par « Frère Bernardino ». Enfin Tr4, dans la cohérence de sa solution d'adaptation, traduit tous les culturèmes, mais laisse « *bersagliere* » en italique, sans davantage d'explication.

### La syntaxe

On remarque au niveau macrotextuel que les répétitions, dont on a vu l'importance qu'elles revêtent chez Verga, ne sont pas gardées dans Tr1, éliminant tout effet d'écho pourtant propre à ce texte : « *beato chi può salutarvi* » devient « Bienheureux tous ceux qui peuvent vous saluer » alors que la première occurrence de cette expression, en début de nouvelle, sous la forme syntaxique semblable « *Beato chi vi vede* », avec modification uniquement du verbe, avait simplement été traduite par « Quelle joie de vous voir ». Une autre variation significative est repérable dans le passage : « *come è vero Iddio* » / « *quant'è vero Iddio* » qui devient en français : « par le vrai Dieu ! » / « aussi vrai que Dieu existe ». Cette absence de cohérence interne et de recréation des effets d'échos, on peut se demander si elle est consciente, dans un texte de 1907, puisqu'on connaît la tendance de la langue française, et y compris de la langue traduisante française, à éviter tout type de répétitions.

Qui dit cohérence de la traduction dit aussi choix de solutions qui vont dans un même sens traductif, qui ont une même visée : on a vu que Tr2 propose une syntaxe largement littérale, calquée sur l'italienne. À cette tendance répond cependant de façon inattendue un réaménagement par

parataxe des phrases comprenant les liens *che*, dont l'épaisseur et la valeur oralisante sont de ce fait évacuées. Dans Tr<sub>3</sub>, c'est autre chose qui interpelle : là où plusieurs mises en relief typiques de la retranscription d'une langue orale sont maintenues, en revanche pour ce qui est des répétitions de verbes d'une phrase à l'autre, ces dernières ne sont pas toujours respectées, annulant l'effet d'écho. C'est le cas notamment du significatif « *salutare* » repris par quatre fois dans le texte de départ : d'abord traduit par « on ne salue plus » puis « qui peut vous saluer », il devient plus loin « Si vous avez envie de **me dire bonjour** », et juste après pour « *tornò a salutarla* » => « retourna lui dire bonjour ». Toujours pour ce qui est du traitement des répétitions, on observe dans Tr<sub>4</sub> que certaines, pourtant parmi les plus évidentes et significatives, ne sont pas prises en compte : « *la nappa* » du béret est d'abord le « gland », puis « le pompon », alors qu'il revient dans la première partie de *Cavalleria rusticana* comme un leitmotiv (et que le monde militaire qui y est décrit bénéficie d'au moins deux notes de la part du traducteur) ; la répétition lancinante de l'expression lapidaire « *Chiacchiere* », dans la réplique que Santa renvoie à Turiddu à chacun de ses commentaires flatteurs, est dans les deux premières occurrences traduite par « Des mots », puis on passe inexplicablement à « Paroles ».

Par ailleurs, face à l'exhaustivité et à l'option du *tout-traduisant* que vise Tr<sub>4</sub>, l'absence d'un traitement spécifique du *che* peut là aussi étonner. Est-ce à nouveau pour suivre les conseils d'un Verga à Rod ? Ce qu'il y a de certain et d'assez surprenant dans Tr<sub>4</sub>, si l'on se place sur le terrain de la cohérence, c'est que cohabitent une position à la fois quasiment philologique et une position didactique, qui génèrent une solution d'adaptation à un fort degré.

\*

\* \*

En conclusion, on peut dire qu'au fil des traductions devient sans cesse plus nette la volonté d'oraliser le texte : dans les deux dernières versions, le passage au registre standard voire bas des interrogations en est un véritable indice. En outre, sur les quatre traductions, l'une se démarque particulièrement par la présence d'un périphrase important et une tendance à adapter jusqu'aux culturèmes. Cette solution se justifie probablement par la présentation en regard du texte de départ. Par ailleurs, le traitement qui est réservé à la variation diatopique présente dans une très faible mesure dans une phrase entièrement en sicilien nous indique que la tendance, dans trois des quatre traductions, est à l'adaptation en français standard – la quatrième la passant purement et simplement sous silence. Enfin, la présence de solutions assez différentes entre elles à l'intérieur de chacune de ces traductions nous a poussée à une réflexion sur la nécessité d'une



cohérence interne de toute traduction. Pour avoir une image aussi nette et concentrée que nous l'offre Verga dans cette brève *Cavalleria rusticana*, le lecteur francophone doit pouvoir bénéficier d'un texte systématique dans ses choix et combinant avec justesse ruptures syntaxiques verghiennes et précision lexicale, tout en maintenant les échos si significatifs. Pour avoir enfin et surtout une vision de la « *grande novità verghiana* »<sup>35</sup> que ce texte dut représenter à l'époque aux yeux et à l'oreille du lecteur contemporain de Verga, de ce « *bizzarro spettacolo* » dont parlait Scarfoglio à propos des nouvelles, à savoir cette dialectalité ou plutôt régionalité qui subvertit presque en douce et de l'intérieur, paradoxalement presque tacitement, la syntaxe italienne, il est nécessaire de maintenir ou de recréer des structures qui, dans un dosage subtil, mais sans concession, rendent compte de cette expérimentation verghienne. En son temps, plus que tout autre, l'écrivain s'attacha en effet à adapter la langue au propos, à rapprocher l'écrit du parler. Retrouver donc une scansion syntaxique qui fasse entendre ces voix et crée un certain heurt chez le lecteur, telle doit être la *tâche* principale du traducteur du Verga novelliste : c'est ce que s'efforcent de faire en plusieurs endroits les trois traductions les plus récentes, sans toutefois s'y employer pour la totalité des ruptures syntaxiques et en adaptant, pour celles de 1976 (et 2013) et de 1996, des passages qui mériteraient au contraire d'apparaître dans leur étrangeté.

Florence COURRIOL

*Sapienza Università di Roma*

---

35. V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Turin, Einaudi, 1993, p. 301.